

# Sapfisk maskulinitet

Kjønn, vitalisme og dekadanse i Margareta Subers *Charlie*

## Sapphic Masculinity

Gender, Vitalism, and Decadence in Margareta Suber's *Charlie*

Per Esben Myren-Svelstad

Førsteamanuensis i norsk ved Institutt for lærerutdanning, NTNU i Trondheim

[per.svelstad@ntnu.no](mailto:per.svelstad@ntnu.no)

Myren-Svelstad disputerte ved NTNU i 2017 på avhandlingen *Den opne løyndomen. Homografiske lesingar i Åsmund Sveens forfatterskap*. Han interesserer seg for litterære fremstillinger av kjønn og seksualitet, og arbeider særlig med skandinavisk-, fransk- og tyskspråklig litteratur.

### SAMMENDRAG

*Charlie* (1932) er ein av dei fyrste romanane i svensk litteratur med lesbisk hovudperson. Artikkelen gjev ei kritisk, kontekstualistisk drøfting av korleis romanen framstiller verdiar knytte til kjønn. Med analytiske verkty frå queer teori viser artikkelen at *Charlie* kan lesast som eit sapfisk narrativ, der utjamning av kjønnskilnader er eit hovudtema. Medan romanen gjev eit til dels radikalt forsvar av lesbisk identitet og kjærleik, finst her likevel sterke, reaksjonære tendensar til ei negativ framstilling av særleg mannleg femininitet. Slik framstår romanen som ei kompleks litterær handsaming av samtidas idéar om kjønn og seksualitet.

### Nøkkelord

Margareta Suber, vitalisme, dekadanse, kjønnsstudiar, det sapfiske

### ABSTRACT

*Charlie* (1932) is among the first novels in Swedish literature to feature a lesbian protagonist. This article offers a critical, contextualist approach to the issue of how gendered values are depicted in the novel. Using analytical tools from queer theory, it is shown that *Charlie* may be read as a Sapphic narrative where the horizontalization of gender differences is a main topic. While thus giving a partly radical defense of lesbian identity and love, the novel also tends to depict especially male femininity in a strongly reactionary, negative light. Thus, the novel gives a complex, literary treatment of contemporaneous ideas of gender and sexuality.

### Keywords

Margareta Suber, Vitalism, Decadence, Gender Studies, the Sapphic

Margareta Subers (1892–1984) korte roman *Charlie* (1932) er i dag kjend som ein av Sveriges fyrste romanar med lesbisk hovudperson. Det forskinga på dette pionerverket derimot har gjeve lite merksemd, er at forsvaret for protagonisten, den «manhaftiga lesbiana» Charlie (jf. Fjelkestam 2002), tek utgangspunkt i ei verdidifferensiering mellom kvinneleg maskulinitet og mannleg femininitet som har misogyne og homonegative islett. I iveren etter å framheve *Charlie* som viktig pionertekst i skjønnlitterære framstillingar av homoerotikk, har forskarane underspelt eit potensielt reaksjonært aspekt som faktisk er tydeleg personifisert i romanen.

Artikkelen vil problematisere den subversive lesinga ved å framheve kjønnsperformansen til antagonisten i romanen: Charlies far Ludvig, med kjælenamnet «Louis». Skildringa av denne hittil lite kommenterte karakteren indikerer at det som blir oppfatta som «naturlig» og «maskulint», har ein normativ funksjon. Denne artikkelen vil bidra til å fylle dette holet i resepsjonen, og dimed til å gje eit bilete av tenking om kjønn og seksualitet på det svenske 1930-talet som ei tid der menns og kvinners kjønnsperformativitet var viktige, og intimt samanknytte, spørsmål. Lesinga vil argumentere for at dikotomien mellom vitalisme og dekadanse opnar for å sjå kvinneleg homoseksualitet i positivt ljøs, men at dette inneber ei nedvurdering av mannleg femininitet. I eit kontekstuellt perspektiv vil det bli klårt at ei slik verdifordeling er ein tendens i samtida. Denne kompleksiteten har ikkje vore inngåande tematisert i tidlegare forskning, trass i at queer teori og kontekstuelle lesemetodar har vore dei dominerande tilnærmingane.

Artikkelen vil fyrst drøfte korleis Charlie blir framstilt som såkalla «ny kvinne» og lesbisk, før merksemda blir flytt til karakteren Louis og hans problematiske femininitet. Også her vil queer teori danne eit utgangspunkt, då særleg den amerikanske litteraturforskarer Susan S. Lansers tankar om *sapfiske* narrativ (2014). Lanser skil mellom tre typar slike narrativ: *metamorfe*, *etnografiske* og *horisontale* (2014, 24). Metamorfe tekster er dei som «omformar» likekjønna forhold til ulikekjønna ved å endre kjønnsidentiteten eller begjærsubjektet til karakterane. Her står altså kjønnsendring i fokus. Etnografiske narrativ dreiar seg om å *definere* det sapfiske; det blir ei gåte som må løysast, eit felt for utforsking. Endeleg framhear horisontale narrativ forhold mellom kvinner som moglegheiter for utjamning av forskjellar.

Både uttrykket «sapfisk» og det meir vanlege «lesbisk» stammar frå poeten Sapfo på Lesbos, men Lanser vel å bruke det fyrstnemnde for å unngå anakronismar, i og med at perioden ho fokuserer på, er det tidlegmoderne Europa. Likeins vel eg i det fylgjande å omtala måten romanen behandlar kvinneleg homoseksualitet på, som nettopp «sapfisk», av to grunnar. For det fyrste vil eg markere kontinuiteten mellom *Charlie* og eldre litterære framstillingar av erotikk mellom kvinner. For det andre vil eg framheve at slike relasjonar, på 1930-talet som tidlegare, blir knytt til oppfatta historiske endringar. Eg vil likevel bruke omgrepet «lesbisk» om den lesbiske som ein «type» konstruert i overgangen mellom 1800- og 1900-talet.

Føremålet til Lanser er å flytta vekta frå ei foucauldiansk seksualitetens historie til ein *historias* seksualitet. Slik vil ho vise korleis likekjønna forhold mellom kvinner overlappar med og påverkar større samfunnsspørsmål som i utgangspunktet har lite med seksualitet å gjera (Lanser 2014, 3). Seksualitet bør dimed vera eit sentralt snarare enn eit marginalt spørsmål i historia (sst., 9). *Charlie* er symptomatisk for ei bylgje med lesbisk litteratur

kring 1930,<sup>1</sup> men står òg i forlenginga av fascinasjonen for Sapfo og øya Lesbos i mellom anna fransk fin-de-siècle-litteratur. Den franske litteraturforskarer Nicole G. Albert har vist at Lesbos var ein velbrukt topos som «tilfluktsstad» for forhold mellom kvinner i kjølvatnet av dekadansens interesse for dei lesbiske (Albert 2005, 46–48). Også på denne tida vart kvinner i likekjønna forhold oppfatta som symptomfigurar for samtida.<sup>2</sup> Tematiseringa av det sapfiske bør altså ikkje forståast som vertikale, hypertekstuelle relasjonar der ei tekst påverkar ei anna, men horisontale relasjonar mellom tekster som indikerer at dei same idéane «flyt saman». Lanser omtalar dette som «confluence» (2014, 18); eg vel i det fylgjande å bruke omgrepet «samanlaup». Teksta kan slik sjåast som ein overflateeffekt produsert av ei rad diskursive vilkår, og Lanser framhevar dimed at skjønnlitteraturen med større ettertrykk enn ikkje-fiksjon viser korleis relasjonar mellom kvinner tek opp i seg, symboliserer, eller illustrerer, større samfunnsprosmål.

### «TJUVPOJKEN» CHARLIE

I romanen fylgjer vi den unge kvinna Charlie Ramm i løpet av ein sumar ho tilbringar ved ein idyllisk badeferiestad. Charlie forelskar seg i og kurtiserer Sara, ei enkje med to ungar. Sara er sjarmert, men gjengjelder aldri forelskinga. I tillegg ligg Charlie i konstant konflikt med faren «Louis». Sjølv om forholdet mellom dei to kvinnene er umogleg, indikerer slutten av romanen håp om ei lukkeleg framtid for hovudpersonen.

Handlinga føregår altså i eit hedonistisk, internasjonalt miljø ved eit badhotell, der språk blir blanda, og flørtning og utruskap er dei vanlegaste syslane. Dette alluderer til eit større reise- og eksilmotiv som er vanleg i homolitteraturen; det er typisk at uynskte former for seksuell åtferd blir flytt til ein eksotisk eller orientalsk «Annanstad» (Lanser 2014, 88). Sjølv om hotellet ligg i Sverige, viser allereie replikkvekslinga på dei fyrste par sidene av romanen tydeleg at den strengt nasjonale konteksten er trengd i bakgrunnen:

- Tre spader.
- Four diamonds.
- Well, let us go on – four spades.
- Ça y est – moi je passe.
- Jetzt geht's los.
- Stopp litet, jag dubblar!

1. Særleg blir *Charlie* lesen som eit tilsvar til engelske Radclyffe Halls skilsetjande lesbiske roman *The Well of Loneliness* (sjå Lindeqvist 2006; Bergdahl 2010). Den svenske omsetjinga av denne kom interessant nok ut same året som *Charlie* (Hall 1932).
2. Som satirebladet *Fantasio* skreiv i 1925: «Sappho, 'si elle vivait de nos jours, aurait été la première à prendre son permis de conduire et l'île de Lesbos [...] la meilleure cliente de nos constructeurs d'autos'» (sitert i Albert 2005, 128) [«Om Sapfo levde i vår tid, ville ho vore den fyrste til å ta førarkortet, og øya Lesbos ville vore den beste kunden til bilprodusentane våre»]. Bilbruk så vel som sapfisme vart symbol på kvinneleg sjølvstende, noko som også blir tydeleg i *Charlie* (jf. Ingemarsdotter 2017).

– Excusez-moi, mademoiselle, men det er omöjligt att spela med grammofonen på. Tillåter ni?

Utan att avvakta svar reste sig den magerlagde herrn med monokel, överste von Barneck, från bridgebordet och knäppte av den minimala lilla resegrammofon, som var Charlies tillhörighet och följde henne, var hon gick. 'Keine Frau kann schöner sein als ... uisch,' lät grammofonen och tystnade [...].

[...]

Charlie skrattade som en tjuvpojke, vilket hon också mest liknade av allt. [...]

– Well partner, 'I can't give you anything but love,' gnolade Charlie från en av sina skivor, jag har bara passet som ni vet. Och hon slängde med mera kraft än grace ut rutersjuan. (9–10)<sup>3</sup>

Opningsscena er full av frampeik. Den tyske låta blir avbroten – eit signal om at den kjærleiken som skal vedkjennast, ikkje *kan* vedkjennast.<sup>4</sup> Charlie seier: «I can't give you anything but love» til bridgepartneren Sara, og fleire av kjærleikserklæringane hennar vil koma på engelsk. Dette kan både tolkast som at dei er for farlege til å ytrast på morsmålet svensk, men kanskje helst som at ho må låne eit språk og kulturelle forståingsmodellar for å ytre seg om kjærleiken til Sara. Dimed blir dette også eit potensielt frampeik til at ho seinare skal låne dei fordømmende kategoriane til filosofen Otto Weininger for å definere seg sjølv som avvikande. Samtidig gjev det teikn om ei riddarleg omgangsform som skal bli sentral i kontrastføringa mellom Charlie og faren.

Allereie her kan romanen lesast i ljøs av Lansers kategoriar for sapfiske narrativ, og romanopninga fortonar seg som metamorf. Nett som Stephen i *The Well of Loneliness* blir Charlie omtala med mannsnamn. Ho er ein «tjuvpojke», og kastar frå seg korta med mannleg styrke i staden for kvinneleg «grace». Slik framstår ho som ei såkalla «ny kvinne» – ei seksuelt frigjort og sjølvstendig ung dame som hevdar sin rett overfor menn (jf. Svanberg 1996a; Fjelkestam 2002). Dette kan knytast til den populære *garçon*-stilen<sup>5</sup> i samtida. I 1925 hadde filmen *La garçon*, basert på Victor Marguerittes roman, première i Berlin etter å ha vorte sensurert i Frankrike. Filmen framstilte ei ung kvinne med kort hår og forhold til både kvinner og menn. *La garçon* var ein viktig referanse i det lesbiske miljøet, og på 1920-talet var damer i bukseroller i tråd med moteidealet (Kreische 1984, 187). Som litteraturvitaren Kristina Fjelkestam har påpeikt, er det dimed vanskeleg å draga eit skarpt skilje mellom den nye kvinna og den «maskuline» lesba (2002, 96). I ein annan viktig *garçon*-film, *Die Büchse der Pandora* [1929], blir det å vera lesbisk framstilt som eit resultat av luksus og dekadanse – den ekstravagante livsstilen fører til ei homoseksuell orientering (Kreische 1984, 192). Karakteren Charlie er plassert i det dekadente borgarskapet, det sosiale sjiktet der *garçon*-stilen rådde, men gjennom ein *mannleg* dekadent kontrastfigur skal romanen opponere mot idéen om den lesbiske dekadenten. Dette er eit tydeleg døme

3. Frå no av viser sidetal utan årstal i parentes til Suber 2005.

4. Denne låta er òg ein proleptisk markør for homoseksualitet. «Keine Frau kann schöner sein als du» finst i ei innspeling frå 1930 av den jødiske, tysk-russiske tenoren Leo Monosson (Klupsch m.fl. 1930), som fram til Hitler tok makta, gjorde lukke som songar i cabaretmiljøet i Berlin. Berlin var kjend som Europas «homoseksuelle hovudstad» (jf. Beachy 2014). Allereie her ligg det altså allusjonar til kjønnslege normbrot og til Weimartidas seksuelle liberalisme.

5. Ordet *garçon* kan setjast om med «gutejente», eller på engelsk: «flapper».

på samanlaup, der idéar om den kjønnsnormutfordrande nye kvinna overlappar med det seine 1800-talets sexologiske forståingar av den lesbiske.

Når konflikten tilspissar seg, blir derimot det etnografiske sentralt. Det oppstår eit trekantdrama idet far til Charlie, «Louis» Ramm, møter kjærleiksobjektet, Sara, for fyrste gong. Charlie blir svartsjuk på faren, og som Fjelkestam (2002, 127) har poengtert, får ho her sonens plass i eit ødipalt triangel i og med at ho lever opp til maskulinitetsstereotypiar, foraktar faren og trår etter den moderlege Sara. Charlies metamorfe kjønnsuttrykk utløyser slik det etnografiske narrativet. Medan Sara og Louis sit i triveleg passiar, kastar Charlie kjæledyret sitt, bulldogkvalpen Bobo, i raseri i ryggen på Sara. Den bisarre handlinga gjev symbolsk meining ut frå at kvalpen konnoterer både det infantile og det aggressive – Charlies sentrale karaktertrekk, som også skil ho frå Louis.<sup>6</sup>

Faren forlèt scena, og karakteristisk for denne typen sapfisk narrativ, ber Sara Charlie forklåre: «– Jag vill så gärna förstå, Charlie, men jag kan inte. Vill du inte hjälpa mig? Berätta för mig litet om din barndom» (49). Her alluderer romanen sterkt til den psykoanalytiske terapeutsamtala ved at scena føregår i barnerommet heime hjå Sara, og ved at Charlies seksualitet og kjønnsuttrykk blir forklåra med bakgrunn i ulike barndomsstraume.<sup>7</sup> Ved slik å reflektere den psykoanalytiske diskursens metode for å avdekkje det som ligg skjult i det undermedvitne, speler denne scena rolla som Charlies amorøse vedkjenning overfor Sara.

Det endar med at Sara moderleg prøver å trøyste Charlie, som brått reiser seg opp og kastar armane «hårt och vilt» ikring henne:

Det var en sådan manlig kraft i detta famntag, en sådan impulsiv övertygelse och besegrande ömhet, att Saras moderlighet revs av henne som en skör vävnad, och i stället för att vara den stilla, kvinnliga givaren fann hon sig överväldigad av denna störtflod av ung värme och förpassad till att spela kvinnans vanliga, passiva roll. (51–52)

Teksta seier overtydeleg kva for kjønna trekk karakterane lever opp til og ikkje, kor skjøre kjønnsnormene er, og kor lett dei blir performativt endra – men også konsoliderte. Heilt sentralt er det at narrasjonen i vedkjenningssцена er delegert vertikalt til Charlie sjølv. Slik oppstår det Lanser (2014, 189–190) kallar ein *homodiegese*: Den heterodiegetiske, eksterne forteljarstemma blir sett til sides slik at dei to kvinnene kan samtala på like fot. Framstillingsmåten kunne såleis òg karakteriserast som «scenisk», men med omgrepet «homodiegese» poengterer Lanser at dette opnar for ein meir direkte representasjon av intimitet mellom kvinner. Utover å fungere som kontekstuell allusjon til psykoanalysen, er homodiegese eit narrativt grep som på det tematiske nivået byggjer opp under den sapfiske, konfidensielle relasjonen mellom dei to kvinnene.

6. Kvalpen er udressert, og på eit tidspunkt bit han sund baskarhatten til Charlie. Han representerer såleis noko utyglå og umogent.
7. Referansane til psykoanalysen kan sjåast som eit anna eksempel på *samanlaup*. Til dømes har Fjelkestam (2005) påpeikt at forelskinga alluderer til Freuds analyse av kvinneleg homoseksualitet i artikkelen «Über die Psycho-genese eines Falles von weiblicher Homosexualität» (Freud 1947 [1920]): Ei ung kvinne tok mora som kjærleiksobjekt, men sidan eit erotisk forhold var utelukka, vart attråa forskuva til ei morserstatning (Freud 1947, 284–285). Gjennom forelskinga i åleinemora Sara kan den barnaktige Charlie dimed forståast både som narsissist og som forelska i ei morserstatning.

## DEN SEXOLOGISKE KRISEERFARINGA

Samtidig har det etnografiske narrativet ei skuggeside, noko som blir tydeleg idet Charlie tilfeldigvis oppdagar ei bok av filosofen Otto Weininger. Vi får ikkje vita tittelen,<sup>8</sup> men det dreiar seg utan tvil om *Geschlecht und Charakter*, eit verk trykt i mange opplag etter den sensasjonelle fyrsteutgåva i 1903. Weininger forfektar ein ytterleggående kjønnsdualisme: Kvinna er ifylgje honom seksualitet, formlaus materie og degenerasjon, medan mannen representerer det åndelege. Like fullt har litteraturforskarer Karin Lindeqvist (2006, 16) argumentert for at Weiningers analyse av lesbiske kunne gje Charlie større grunn til eit positivt sjølvbilette. Han forstod nemleg homoseksuelle som overgangsformer mellom det mannelege og det kvinnelege. Medan homoseksuelle menn skulle vera meir kvinnelege og prega av degenerasjon, var homoseksuelle kvinner meir intelligente og talentfulle enn andre kvinner.

Weininger poengterer difor at det fyrste historiske eksempelet på ei kvinne med høge åndelege kvalitetar, Sapfo, var «kontrærseksuell» (1920a, 78). Dei vanlege forsøka i dåtidas klassiskfilologi på å fornekte dette gav dimed ikkje meining, fordi «... eine homosexuelle Liebe gerade das Weib mehr ehrt als das heterosexuelle Verhältnis»<sup>9</sup> (sst.). Dette understrekar igjen Sapfos symbolposisjon ved hundreårsskiftet, særleg i fin-de-siècle-litteraturen (jf. Albert 2005, 59). Weiningers sentrale intertekst til *Charlie* slår kvinnesaksaktivistar, moderne idéar om kvinneleg homoseksualitet og den arkaiske poeten Sapfo saman til éin kulturell type. Emansipasjonskampen er moderne, og dei kvinnene som har størst sjanse til å bli emansiperte, er dei som liknar mest på menn, altså dei homoseksuelle. Dette forsterkar inntrykket av at det sapfiske stadig blir knytt til historiske endringar; dersom kvinner går ut av ei tradisjonelt tildelt rolle, må dei på eit eller anna vis forståast som ikkje *eigentlege* kvinner.

At Charlie dimed skjemst over å vera både kvinne og lesbisk, er såleis truverdig. Medan Weininger hevdar at det finst menn som psykisk er nesten fullstendig kvinner, finst det ikkje ei einaste kvinne som ikkje er fyrst og fremst kvinne inst inne (1920b, 234). Sjølv om sume kvinner har geniale *trekk*, er ingen kvinner geniale kvinner, for genialitet er ei høgare form for mannlegheit (sst., 235). Allusjonen til desse teoriane forsterkar det etnografiske preget romanen får etter Charlies vedkjenning. Charlies sjølvoppfatning blir no grunnleggjande endra, slik det kjem fram i ei mykje kommentert spegelscene: «Hon föreföll sig själv grotesk i sina kläder. Den långa klänningen mera framhävde än dolde hennes brist på kvinnlig mjukhet, händer och fötter svälldes ut som i en elak dröm, och halvblind av förvirring och blygsel snubblade hon över matsalsgolvet till deras bord» (65).

At diskursiveringa av kjønn og seksualitet endrar persepsjonen av det som blir omtala, er velkjent i homoseksualitetens historie.<sup>10</sup> I sexologisk faglitteratur vart den lesbiske skildra med beinete og mager kroppsbygging, smale hofter og lite utvikla bryst. Albert poengterer at ho dimed ofte, som hjå den engelske sexologen Havelock Ellis, vart framstilt som

8. Lesaren får berre vita at nokon har lagt frå seg boka på Charlies faste plass på stranda. Det blir såleis verande usagt om det er ei tilfeldig attgloymd bok, eller om nokon har observert Charlie og bestemt seg for å indirekte fortelja henne kva slags kvinne ho er.

9. «... homoseksuell kjærleik nettopp er meir til ære for kvinne enn eit heteroseksuelt forhold.»

10. Historikaren Jens Rydström eksemplifiserer dette i ein antologi om seksuell straffelovgjeving i Norden gjennom fylgjande anekdote frå det svenske 1940-talet: «One female doctor at Malmö General Hospital (*Malmö Allmänna Sjukhus*) reported that she had once known two girls who studied to be nurses. They had an intimate friendship, shared a bed frequently, hugged and kissed each other. But when one of them 'incidentally' heard of homosexuality, they stopped being so intimate» (2007, 197–198).

infantil og steril (2005, 97). *Charlie* alluderer tydeleg til denne idéen om lesbisk anatomi. Gjennom det etnografiske narrativet oppdagar Charlie kroppen sin på ny – og teikna sexologien meinte den homoseksuelle kroppen bar på, blir brått synlege.<sup>11</sup>

## VITAL MASKULINITET SOM NORM

Etter Charlies etnografiske kriseerfaring går romanen over i eit *horisontalt* narrativ. Ho vinn eit billøp på feriestaden, og idet ho tek imot fyrstepremien, indikerer orda frå juryformannen nok ei perseptuell endring: «i hennes öron ringde några fraser ur talet: ‘en ståtlig sportprestation ... ur de unga kvinnornas led ... en hundraprocentig liten kvinna ... den nya kvinnan, kvinnan av i dag ...’» (74). På den eine sida tyder dette på at den nye kvinna og den maskuline lesba utjamnar forskjellane på kvinner og menn, slik at dei er like «kvinnelege» som dei meir stereotyp femine. Ei slik utjamning finn Lanser i liten grad i sitt tidlegmoderne materiale (2014, 59). Dette kan indikere at den sapfiske horisontaliteten fyrst blir ei reell moglegheit i kjølvatnet av 1890-åras sexologi og kvinnekampen i dei fylgjande tiåra. Forteljinga blir her ein slutta ring; Charlie flørtar igjen med Sara, og skrattar med «ett tjuvpojskleende» (75). Den nye kvinnerolla tilbyr altså ein frigjerande arena for Charlie.

På den andre sida er billøpsopptrinnet symptomatisk for kompleksiteten i normsystemet for kjønn i romanen. Den positivt lada utjamninga mellom det mannelege og det kvinnelege kviler på at Charlie gjer ting tradisjonelt knytt til menn. Her blir også det performative aspektet ved kjønn eksponert, for idet Charlie blir kåra til vinnar, blir ho også kåra til kvinne. Som Judith Butler har hevda, kan kjønnsuttrykk forståast som konstruerte gjennom stadige repetisjonar av konvensjonelle handlingar, gestar og begjær. Desse repetisjonane er performative på det viset at dei i seg sjølve *produserer* den essensen eller identiteten dei påstår å *uttrykke* (Butler 2007, 185). Dette inneber at eit kjønnsuttrykk alltid vil vera ustabilit; handlingar som bryt med det, risikerer å avsløre det som ein kulturelt produsert, ikkje naturleg oppstått, konvensjon (Butler 1993, 18–19). I billøpsscena ligg vekta nettopp ikkje på korleis Charlie anatomisk ser ut, men på kva ho *gjer*. Orda om «den nya kvinnan» har effekt i og med at dei skriv Charlie inn i ein ny kategori kvinner, slik at det som tidlegare i romanen framstod som ein «unaturleg» kvinnekropp, kan utropast til ein integrert del av det moderne. Dette kan også tolkast som at brotet med tradisjonelle kjønnsroller krev ei form for forsikring om at ho er kvinne likevel. Medan biletet av kvinna i samtida er i ferd med å horisontaliserast, blir kjønnsrolla like fullt forsøksvis stabilisert av ei autoritativ mannsrøyst, symbolsk iscenesett som ein mann på ein talarstol.<sup>12</sup>

11. Den svenske litteraturforskeren Jenny Björklund er mellom dei som har analysert denne scena, og notert seg at spegelen er eit gjennomgåande symbol i den svenske lesbiske litteraturtradisjonen (2014, 22). I eit kontekstuellt perspektiv kan dette lesast som ein allusjon til at Freud (1925) analyserte narsissisme som eit grunnleggjande trekk ved den erotiske utviklinga særleg hjå homoseksuelle menn. Samtidig går motivet attende til lesbiske fin-de-siècle-dekadentar som Renée Vivien (jf. Albert 2005, 210). I tidlegare lesbisk litteratur er spegelen eit positivt lada bilete på kjærleik mellom kvinner – ikkje utgangspunkt for ei skrekkscene med gotiske overtonar, som her. Subers roman har slik sett meir til felles med Wildes *The Picture of Dorian Gray* [1890] enn med Viviens poesi.
12. I Butlers analyse er det sentralt at kjønn blir konstituert gjennom nettopp *interpellasjonar* i Althussersk forstand. Å utrope eit nyfödd barn til jente er ikkje så mykje ei «tildeling» av kjønn som ein «kommando» til underordning (Butler 1993, 26).

Vidare blir den kjønnspolitiske norma i romanen gjort endå meir kompleks gjennom at faren Louis tener som kontrastfigur for å tydeleggjera skildringa av Charlies sappfiske drift og ikkje minst verdien ho har som kvinneleg homoseksuell. Dette har som nemnt ikkje vore vektlagt i den tidlegare resepsjonen, som i stor grad har fokusert einseitig på Charlies maskuline performance. Karakteriseringa av Charlie har dess større effekt i og med at faren blir framstilt som ute av stand til å gjera kjønn på liknande vis. Han blir presentert som ein dekadent dandy, med «samma tunna figur och välvårdade händer [som sin far], huvudet hade också samma förfinade drag fastän i mindre skala och liksom utslätade, hela hans väsen saknade den pregnans och manliga klarhet, som utmärkt fadern» (30). I skildringa av Louis forsvinn det etnografiske fullstendig frå horisonten; romanen interesserer seg ikkje for å forklåre *hans* kjønnsuttrykk. Fokaliseringa ligg i dominerande grad hjå dei kvinnelege hovudpersonane Charlie og Sara. Derimot blir vi i liten grad kjende med tankane til Louis, som blir skildra eksternt via innforståtte allusjonar til dandy-figuren.

Gjennom den usympatiske framstillinga av Louis oppvurderer romanen det maskulint-kvinnelege, men nedvurderer det feminint-mannlege på eit vis som i påfallande grad minner om Weiningers reaksjonære idéar. Som maskulinitetshistorikaren George L. Mosse har vist, såg degenerasjonsteoretikarar som Max Nordau (1849–1923) den feminine mannlege og maskuline kvinnelege homoseksuelle som symptom for det moderne, på line med den litterære og kunstnarlege dekadansen (Mosse 1998, 93–94). Dandyen var forstått som ein forfina og stereotyp-kvinneleg mannfigur, eit resultat av urbanitetens forfall. Dette var framleis ein aktuell forståingsmåte i mellomkrigstida, som poengtert av historikaren Laurie Marhoefer: «By the 1920s, German psychiatry had moved away from the theory of degeneration. But it remained an important concept in lay discussions of sexuality and was still influential in sexology [...]» (2015, 95). Som den svenske litteraturforskarer Eva Borgström har påpeikt (2016, 158), var dandyen dessutan ein velkjent kulturell type også i Sverige lenge etter dekadanselitteraturen ved hundreårsskiftet, for eksempel gjennom Nils Dardels måleri *Den döende dandyn* frå 1918.

Allusjonar til dandy-typen framstår som openberre i skildringa av Louis, mellom anna når lesaren blir informert om at «[d]et effeminerade i hans typ verkade mest som förfining» (36). Å lesa Charlies far i samanheng med degenerasjons- og dekadanseidéar inneber likevel ikkje å hevde at han er «eigentleg» homoseksuell. Tvert om kan han reknast som det siste «forfallstrinnet» før homoseksualiteten, i tråd med degenerasjonsteorien. I tråd med denne teorien vart seksuelle avvik rekna som resultat av ein omvend evolusjon, der den naturlege utviklinga gjekk baklengs (Oosterhuis 2000, 52). Nettopp slekt og arv er eit viktig tema i framstillinga av Louis. Idet lesaren fyrst møter han, blir det fortalt at han sit som sjef i familiefirmaet som arvtakar etter far sin – «och där skulle hans son sitta efter honom» (29). Charlies homoseksuelle identitet kan potensielt forklårast også via teorien om arveleg forfall.<sup>13</sup> Dette er i så fall nok eit døme på samanlaup i teksta.

13. Ei drøfting av dei mange ulike forståingsmodellane romanen alluderer til, finst hjå Dahllöv (2004, 25–32).



## VITALITET VERSUS FORFALL

Louis prøver febrilsk og fäfengd å halde oppe familiens ærerike fasade med stereotyp mannleg autoritet. Særleg er allusjonen til dandy-aspekta ved karakteren tydelege idet han nyt blikka når han og Charlie stig inn i matsalen ved hotellet:

Hon drog alltid blickarna till sig med sina färger, sina ögon, sin ovanliga typ. Ludvig Ramm iakttog smickrad de intresserade blickar, som följde dem, omedveten om att han solade sig i den atmosfär av beundran, som omgav henne. [...] Han höll omärkligt på att glida ur rollen som förbittrad fader, då Charlie hejdade sig vid Elisaweta Mercheffs bord och med en iver och värme, som kom honom att misstroget och oangenämt berörd stelna till på nytt, utbytte en förtrolig hälsning med henne. Det sårade och upprörde honom, att Charlie överströmmade främmande människor med beundran och vänlighet medan hon öppet brast i en av de mest mänskliga av känslor – dotterskärleken. (36)

I romanen tener matsalen som skodeplass for kjønnets teatralske performance, understreka av at ordet «roll» gjennomgåande blir brukt om den kjønna oppførselen til karakterane. Louis held på å gje slepp på rolla som foruretta far idet han trur han blir beundra for utsjånaden. Karakteriseringa av Charlie og Louis viser dimed korleis normene for sosialt kjønn kan destabiliserast, mellom anna ved at Louis insinuerer at Charlie sviktar i grunnleggjande menneskelege kjensler. Slik avdekkjer Charlie at den presumptivt naturlege og dimed uforanderlege, heteronormative farsmakta kviler på ein repetitiv kjede av kjønna handlingar som ho ikkje innrettar seg etter. Dette held fram idet Louis og Charlie blir sitjande ved same bordet som nokre forretningsvener av honom:

[Louis' venner] liksom satte sig till rätta i en osynlig sadel och stormade an. Angreppen var mycket varierande beroende på vars och ens natur och utförsåvor, men alla var dömda att falla platt tillbaka med ett ihåligt skrammel. Charlies oberörda, grågröna ögon iakttog dessa manliga manövrer med ett lugn, som gränsade till ohövlighet. (37)

Ved å vera «ohövlig» viser Charlie at maskulinitetens aggressive performance er avhengig av at også kvinna anerkjenner handlingane mennene utfører. Adjektivet alluderer dessutan til idealet om høvisk åtferd, understreka av at det «ihåliga» [hole] «skrammelet» gjev assosiasjonar til ei rustning. Saman med den usynlege salen teiknar dette eit bilete av dei sjåvinistiske mennene som avleggse, forfalne riddarar som fell makteslause i bakken i møte med den nye kvinna.

Den riddarlege maskuliniteten blir vidare undergrave når ho pliktskuldig blir med den eine av farens vener og dansar, men straks riv seg laus. Louis prøver trugande å konfrontere ho med dette, men blir avvist: Charlie oppfattar dansen som ein hån (38). Pardansen er eit konvensjonelt symbol på heteroseksuell formeiring, og faren representerer eit patriarkat som vil bruke kvinna som bytemiddel.<sup>14</sup> Kallenamnet «Louis» er dessutan eit kongeleg namn, som konnoterer førestillingar om det dekadente, franske kongehuset. På det symbolske nivået nektar Charlie såleis å inngå «ekteskap» med farens forretningsven for å bringe familien rikdom og alliansar. Charlies horisontaliserande og subversive kjønnsperformance tek så å seia med seg mennene i dragsuget.

14. Som Lanser påpeiker (2014, 52), undergrev det salfiske idéen om at kvinner er menns eigedom.

Medan dette har klart emansipatoriske aspekt, understrekar kontrasten mellom far og dotter òg det problematiske i at Charlie foraktar ikkje berre faren, men alle menneske som på eit eller anna vis er «forfalne». I den homodiegetiske vedkjenninga nemnd ovanfor, fortel Charlie også dette om barndomen sin til Sara:

– Sedan blev mamma sjuk, och jag reste omkring med henne från den ena kurorten till den andra, i Tyskland, Schweiz, Italien och här hemma. Tidvis var pappa med oss. Det var roligt att se nya trakter och nya människor, men ibland, vet du, kom vi till ställen, där alla var sjuka, och bara talade om sina krämpor, och jag var den enda friska, unga människan. Många föreföll mig som bortpjoskade lyxdjur med onödiga nervsjukdomar, och jag tyckte, att de hellre borde dö än finnas till längre på jorden. (51)

Dekadansemarkørane florerer: bortskjemtheit, luksus og nervøse lidingar. Romanen skisserer her eit skilje mellom vitalitet og dekadanse som høver med 1800-talssexologien kjønnsframstillinga i *Charlie* står i gjeld til: På den eine sida fanst ei tru på at naturtilstanden var heimstad for det ukontrollerte og vonde, og at sivilisasjonen heldt den menneskelege primitiviteten i sjakk (Oosterhuis 2000, 33). Men på den andre sida fordømte medisinske handbøker den moderne sivilisasjonen som korrumpert og dekadent; å tilnærme seg ein uberørt naturens orden var det beste viset å unngå seksuelle avvik og sjukdomar (sst.). For karakteren Charlie står også urbane, borgarlege sjukdomar i tydeleg motsats til det vitale og livgjevande i det idylliske strandmiljøet.<sup>15</sup> Det feminine og svake framstår som sjukeleg; det sterke og maskuline er ettertrakta. Dette blir indikert også før lesinga av Weininger. Etter at Charlie har omfamna Sara, opplever ho det som liknar eit samleie med jorda:

Hon låg framstupa och tryckte sin upphettade kropp hårt mot marken. Doften av mylla och växtlighet steg som en ånga upp emot hennes ansikte, som hon stödde i sina starka händer. Hon slängde sig över på rygg. De mörka silhuetterna av träden och den svartblå rymden förekom henne som ett mäktigt ackord, i vilket hon fanns med. Hennes tankar var orediga och bubblade upp till halvt medvetande som lösryckta jubelskrin. (53)

Charlie blir her plassert i ein naturidyll der det sapfiske ikkje er unaturleg eller livsudyktig. Dette kommenterer også litteraturvitaren Liv Saga Bergdahl ved å lesa scena som eit svar til dei mannlege primitivistane som ofte skildra kvinner som naturlandskap:

Subers replik «queerar» primitivismen genom att låta den aktiva älskaren vara en kvinna. [...] I primitivisternas tappning var kvinnan alltid passiv och mottagande medan mannen var den aktiva parten. Att Suber är noga med att skriva in Charlie i naturen och därmed ge henne en naturlighet kan också ses som ett svar på tidens lagstiftning om otukt som «emot naturen är». (2010, 85)

Primitivismen kan reknast som det kunstnariske utslaget av den sterke mellomkrisstrøyminga *vitalisme*, forstått som den pseudovitskaplege trua på at alle organismar ber på ei mystisk livskraft.<sup>16</sup> Som den danske forskaren Anders Ehlers Dam har poengtert, står vita-

15. Eit anna indisium på dette er at ho kontrasterer feriestaden med farens fritidsbustad på ei øy: «Han vill, att jag ska sitta på hans ö hela sommaren och höra på hans krämpor. Är det inte djävulusiskt?» (17). Ordet «krämpor» [plager, skavankar] blir altså knytt til både faren og dei sjuke Charlie observerte som ung.

16. Den danske germanisten Sven Halse (2004) drøftar skilnadene og samanhengane mellom naturvitskapleg, politisk og kunstnarleg vitalisme i ein artikkel som har vorte sentral i vitalismeforskninga.

lismen i eit dialektisk forhold til idéar om dekadanse og degenerasjon. Skiljet liknar 1800-talssexologiens tankar om naturen som redninga frå urbant forfall: Cerebraliteten og kroppsfornektinga i dekadanseestetikken vart med vitalismen vendt til dyrking av det irrasjonelle og det kroppslege (Dam 2010, 73). Vidare privilegerte vitalismen og primitivismen i stor grad det mannlege, noko idéhistorikaren Karin Johannisson knyter til den alternative helseørsla, som i overgangen mellom 1800- og 1900-talet dyrka ein *elitistisk* primitivisme: «Den muskulösa, nakna glanshudade manskroppen med svällande biceps och soldränkt gyllenhår blev inkarnationen av den sunda och starka människan» (1991, 186). Dam presiserer at medan vitalistiske kunstnarar hadde ulike syn på om kvinner eller menn personifiserte livskraft, formidla vitalismen eit ynske om å gjenetablere den utydeleggjorte forskjellen mellom kjønna (2010, 77). Framstillinga av Charlie som vital og Louis som forfallen stør opp under dette. Paradoksalt nok indikerer den «horisontaliserte» lesba skildra gjennom ei «queering» av primitivismen at forskjellen på kvinner og menn blir utjamna – men at denne utjamninga skjer ved at kjønnsstereotypiane blir forsterka. Livskrafta er i *Charlie* tydeleg virilt koda, i og med at ho er nedfelt i hovudpersonen som stadig spelar «rolla» som mann i sosiale samanhengar.

Charlies forakt for sjuke «lyxdjur» som faren kan dimed forståast i ljøs av at vitalismen i stor grad stør opp under ei inndeling i høgare- og lågarestående menneske. Den tyske kunst- og litteraturhistorikaren Lill-Ann Körber skriv:

Womöglich gibt es eine Schattenseite der beschworenen sonnendurchfluteten Lebenslust, nämlich rassistische, sexistische, oder homophobe Implikationen in der Bestimmung dessen, was als vitalistisch, und – man mag es kaum denken – in der Folge als lebensstüchtig, taugt. (2013, 34–35)<sup>17</sup>

Innanfor ein vitalistisk optikk framstår Louis dimed ikkje berre som ein feminin dandy, men som underverdig. Det sappfisk-feministiske ved framstillinga av Charlie indikerer såleis ei privilegering av det som tradisjonelt blir oppfatta som maskulint, og ei avvising av det «feminine» og «dekadente», særleg når dette viser seg i ein manns kjønnsuttrykk.<sup>18</sup>

## SAPPFISK MOGNING OG NATURENS AUTORITET

Etter at Sara reiser vekk mot slutten av romanen, går Charlie nedstemt ned til stranda, men «[d]et var omöjligt att njuta av sol och sand och hav, då en ful mänsklighet fördärvade naturen» (91). Å vera lesbisk er naturleg for Charlie; det er måten mennesket administrerer naturen på, som gjer det forderva og stygt. I samtale med ungane til Sara har ho samanlikna seg med ein augestikkar som er i ferd med å utvikle venger:

När jag arbetat mig ut ur mitt skal och skulle börja röra på mina vingar och flyga högt upp i luften, rakt emot solen, så upptäckte jag, att på mig hade det inte alls vuxit ut några vingar, jag kunde inte flyga som

17. «Kanskje har den frammane, solgjennomstrøymde livslysta ei skuggeside, nemleg rassistiske, sexistiske eller homofobe implikasjonar som avgjer kva som skal reknast som vitalistisk og – ein vil knapt tenkje på det – dimed levedyktig».

18. I eit samanlupsperspektiv kan ein sjå dette i samanheng med Agnes von Krusenstjernas romanserie om Tony [1922–1926] – nok ein lesbisk romanheldt med mannsnamn. Tony-bøkene er også prega av degenerasjonsteori, og framstiller, som Borgström har vist (2016, 134), mennene som svake, avmaskuliniserte og ofte homoseksuelle.

andra trollsländor, jag fick lov att kråla där på mina ynkliga ben, medan de riktiga sländorna flög ifrån mig. De förargades över mig, eller skämdes över mig eller hånade mig, var jag gick fram. (79)

Slik tek ho på seg samtidas fordømmingar av den homoseksuelle som «unaturleg», og set ord på den sosiale utstenginga ho er ramma av. Dess meir kraftfull er den opne slutten:

Charlie gikk tidigt till sängs och låg och bladdrade i ett litet album med amatörfotografier. De föreställde alla Sara. Hon lade det under huvudkudden, släckte sin lampa och föll i en djup, sund sömn. Lakanspetsen höjde och sänkte sig med hennes jämna, långa andetag. Hon hämtade nya krafter i ungdomens helhjärtade, obrutna vila, som fullbordar det som växer.

Hennes kropp var nu mogen att börja leva det liv, för vilket vår Herre behagat skapa henne. (98)

Idet ho trer ut av lakenet om morgonen, er ho ein parallell til augestikkaren som skiftar hud idet han blir ferdig utvikla. Som vist blir Charlie konsekvent skildra i motsats til idéen om den homoseksuelle som sjuk eller forfallen. Romanen er forteljinga om korleis ho mognast som resultat av ei naturleg utvikling – ikkje ein degenerativ regresjon. Slutten kan på den eine sida lesast som at ho har gått gjennom den krononormative «fasen» mange homoseksuelle får høyre at dei må gjennom før dei presumptivt utviklar seg riktig og blir heteroseksuelle. Men på den andre sida kan han også lesast som at ho no er trygg til å leva det livet som er naturleg for henne – som homoseksuell.<sup>19</sup> Referansen til «vår Herre» inneber i så fall at Charlie er skapt slik av Gud, ein radikal bodskap i 1932.

Sluttscena føregår om hausten: Den lesbiske kroppen fylgjer naturens rytme, og fyrst no er ho klar til å «hauste inn» resultatet av den etnografiske oppdaginga. Rett før har Charlie fått besøk av si gamle flamme, dansaren Elisaweta, ein stereotyp feminin kontrastfigur. I ei siste homodiegetisk scene fortel ho at Charlie minner ho om romkameraten hennar frå kostskuletida: «– Låg jag ensam och grät av hemlängtan om kvällarna, så blev jag lugn, när hon kom in. Och sedan hittade hon på att lägga sig bredvid mig i min säng, och hon smekte mig» (97). Samtala viser at Charlie har ei positiv rolle å spela, og i det siste møtet deira har Sara nettopp oppmoda ho til å leva så vakkert som ho kan. Det er noko av det siste Charlie tenkjer på før ho legg seg, og altså veks ut som fullverdig menneske. Lese som eit horisontalt narrativ kan dette fortolkast som at den lesbiske, i kraft av å overskride kjønnet sitt, kan stå for både moderleg omsorg og faderleg tryggleik. I påstanden om at dette er det livet Gud har skapt Charlie til, ligg det ei frigjering; ho er ikkje lenger underordna korkje farens makt eller kjærleiken til den moderlege Sara.

På den eine sida er det metamorfe narrativet radikalt med tanke på at det set kvinna i mannens plass (Lanser 2014, 249). Kjønnsinversjon og mobilitet er verkty Charlie utnyttar for å overstyre og utfordre patriarkatet farens representerer. Ho «koloniserer» maskuliniteten (Björklund 2014, 52) – eller kanskje kan ein seia at ho i kraft av å vera «tjuvpojke» faktisk stel han. Dette gjer ho gjennom ein tydeleg teikna kjønnsperformance: Ho framstår som ein moderne riddar ved å tiltala Sara som «charming little lady» (49) og stadig tilby både henne og andre vakre kvinner skyss i sportsbilen. Den «ihåliga» rustningen til farens

19. Det er heilt sentralt at slutten er såpass fleirtydig; i samtida må det ha gjort romanen meir akseptabel enn for eksempel Agnes von Krusenstjernas romanserie *Fröknarna von Pahlen*, som kom ut i åra 1930–1935. Der nekta forlaget Bonnier å gje ut dei to siste delane med mindre von Krusenstjerna strauk skildringane av lesbiske samleie (Svanberg 1996b, 357). Noko like støytande for samtidas moral finst ikkje i *Charlie*.

stakkarslege, gamaldagse vener blir av den nye kvinna bytt ut med bilens skinande karoseri. På den andre sida har ikkje den tidlegare forskinga fanga opp at maskuliniseringa av Charlie i stor grad kviler på reaksjonært, misogynt og antifeminint tankegodt. Medan den utjamnande effekten av kvinneleg maskulinitet til sjuande og sist er eit positivt utslag av «kvinnan av i dag» (74), framstår mannleg femininitet som patetisk. Den performativt utropte «hundraprocentiga» kvinna er ho som røykjer og køyrer sportsbil – stereotyp mannlege handlingar.

Ved å bruke den usympatisk skildra Louis som kontrastfigur, framstiller romanen mannleg femininitet som uynskt. Den vitalistiske privilegeringa av det virile opnar for at den nye kvinna, trass i at ho i stor grad lever urbant, kan reknast som meir i pakt med livskraft, styrke og sunnleik enn den nye mannen. Kontrasten mellom kvinneleg maskulinitet og mannleg femininitet understrekar idéen om at den lesbiske representerer ei eiga form for utvikling, og er meir naturleg enn det heteronormative patriarkatet faren står for. Sjølv om *Charlie* representerer ei moglegheit for å tenkje nytt om *kva* ei kvinne kan vera, blir den virilt koda naturen like fullt ståande som den endelege autoriteten. Romanen presenterer slik ein sapfisk, moderne maskulinitet assosiert med det sunne og sterke.

## LITTERATUR

- Albert, Nicole G. 2005. *Saphisme et décadence dans Paris Fin-de-siècle*. Paris: Éditions de La Martinière.
- Beachy, Robert. 2014. *Gay Berlin. Birthplace of a Modern Identity*. New York: Knopf.
- Bergdahl, Liv Saga. 2010. *Kärleken utan namn. Identitet och (o)synlighet i svenska lesbiska romaner*. Doktoravhandling, Umeå universitet.
- Björklund, Jenny. 2014. *Lesbianism in Swedish Literature. An Ambiguous Affair*. New York: Palgrave Macmillan.
- Borgström, Eva. 2016. *Berättelser om det förbjudna. Begär mellan kvinnor i svensk litteratur 1900–1935*. Göteborg/Stockholm: Makadam.
- Butler, Judith. 1993. «Critically Queer». *GLQ*, 1 (1): 17–32.
- . 2007. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.
- Dahllöv, Anna. 2004. *Charlie och Sara. Narration, heteronormativitet och lesbiskhet i Margareta Subers Charlie*. C-uppsats i litteraturvetenskap, Södertörns högskola.
- Dam, Anders Ehlers. 2010. *Den vitalistiske strømning i dansk litteratur omkring år 1900*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Fjelkestam, Kristina. 2002. *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianaer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- . 2005. «Tale of Transgression. Charlie and the Representation of Female Homosexuality in interwar Sweden». *Nora. Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 13 (1): 9–19. Doi: [10.1080/08038740510030380](https://doi.org/10.1080/08038740510030380).
- Freud, Sigmund. 1925. «Zur Einführung des Narzißmus». I *Gesammelte Schriften von Sigmund Freud*. Band 6, redigert av Sigmund Freud, Anna Freud og A.J. Storfer, 153–187. Leipzig: Internationaler psychoanalytischer Verlag.
- . 1947. «Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität». I *Werke aus den Jahren 1917–1920*. Band 12, redigert av Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris og O. Isakower, 269–302. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Hall, Radclyffe. 1932. *Ensamhetens brunn*. Omsett av Louis Renner. Stockholm: Tiden.
- Halse, Sven. 2004. «Vitalismen: fænomen og begreb». *Kritik* (171): 1–7.

- Ingemarsdotter, Jenny. 2017. «Normal Cars and Queer Driving. Or, Why Charlie Loved to Speed». *lambda nordica*, 22 (1): 38–70.
- Johannisson, Karin. 1991. «Folkhälsa: Det svenska projektet från 1900 till 2:a världskriget». I *Lychnos. Årsbok för idé- och vetenskapshistoria*, redigerat av Karin Johannisson, 139–195. Stockholm: Lärdomshistoriska samfundet.
- Klupsch, Siegfried, Friedrich Hollaender, Béla Dajos og Béla Tanz-Orchester Dajos. 1930. *Keine Frau kann schöner sein als Du!* Odeon.
- Kreische, Rosi. 1984. «Lesbische Liebe im Film bis 1950». I *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*. Berlin: Frölich & Kaufmann, redigerat av Michael Bollé og Rolf Bothe, 187–196.
- Körber, Lill-Ann. 2013. *Badende Männer. Der nackte männliche Körper in der skandinavischen Malerei und Fotografie des frühen 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript.
- Lanser, Susan S. 2014. *The Sexuality of History. Modernity and the Sapphic, 1565–1830*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Lindeqvist, Karin. 2006. «'Den där lilla...' Charlie och inversionsdiskursen i *Ensamhetens Brunn*». *lambda nordica*, 11 (3): 7–25.
- Marhoefer, Laurie. 2015. *Sex and the Weimar Republic. German Homosexual Emancipation and the Rise of the Nazis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mosse, George L. 1998. *Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Oosterhuis, Harry. 2000. *Stepchildren of Nature. Krafft-Ebing, Psychiatry, and the Making of Sexual Identity*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Rydström, Jens. 2007. «Sweden 1864–1978: Beasts and Beauties». I *Criminally Queer. Homosexuality and Criminal Law in Scandinavia, 1842–1999*, redigerat av Jens Rydström og Kati Mustola, 183–213. Amsterdam: Aksant.
- Suber, Margareta. 1932. *Charlie*. Stockholm: Bonnier.
- . 2005. *Charlie*. Stockholm: Normal förlag.
- Svanberg, Birgitta. 1996a. «Den mörka gåtan. Kärlek mellan kvinnor som litterärt motiv». I *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. Vida världen. 1900–1960*. Band 3, 430–436. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker.
- . 1996b. «Slaget om driften. Om Agnes von Krusenstjerna». I *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. Vida världen 1900–1960*. Band 3, 351–357. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker.
- Weininger, Otto. 1920a. *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Band 1. Wien & Leipzig: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung.
- . 1920b. *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Band 2. Wien & Leipzig: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung.